

Natalia Grabka

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID 0000-0003-3879-5382

Życie na krawędzi. Miejsca i pejzaże traumy w prowincjonalnych obrazach Jeana-Marca Vallée

Pojęcie traumy wydaje się trafnym i istotnym kluczem analizy konstrukcji lokalności, jaką autorka niniejszego artykułu dostrzega w twórczości reżysera Jeana-Marca Vallée. Spójnie i konsekwentnie budowana w kolejnych filmach i serialach Kanadyjczyka wizja lokalnego świata odsłania przed widzem miejsca i przestrzenie utrwalone w pamięci zbiorowej oraz kulturowej. Z jednej strony są to bowiem lokalizacje geograficznie konkretne, ponadto obarczone ważnymi, autentycznymi wydarzeniami, takie jak Południe Stanów Zjednoczonych, teksańskie Dallas, kalifornijskie Monterey czy przedmieścia Montrealu. Z drugiej zaś strony każda z tych lokacji na mapie Vallée tworzą miejsca i pejzaże symboliczne, narosłe amerykańską mitologią (choćby te korzystające z konwencji westernu) czy europejską tradycją (na przykład w postaci odniesień do powieści gotyckiej). Powstałe w ten sposób miejsca znaczące sprawiają wrażenie jak gdyby zatrzymanych w czasie, ponieważ współistnienie historii i aktualności, przeszłości i teraźniejszości stanowi tutaj szczególnie ważną oś fabularną. Zakorzeniona w psychoanalizie kategoria traumy wiąże miejsce z pamięcią o nim, a zatem z narosłym wokół niego psychicznym lub mentalnym napięciem. Pojęcie traumy wiąże więc nie tylko miejsce z czasem, ale i z bohaterami obrazów Vallée. Widoczna w nich figura pamięci odnosi się bowiem nie tylko do pamięci widza, ale i do pamięci stworzonych postaci, których krzywda staje się przedłużeniem lub uwspółcześnieniem krzywdy ludzkiej przeszłych pokoleń związanych z tym samym miejscem.

W piątym odcinku miniserialu *Ostre przedmioty*, zatytułowanym *Bliżej*, mieszkańcy miasteczka Wind Gap jak co roku świętują Dzień Calhouna, amerykańskiego działacza Partii Demokratyczno-Republikańskiej, 7. wiceprezydenta Stanów Zjednoczonych i jednego z najgorętszych zwolenników utrzymania niewolnictwa. Z tej okazji uczniowie lokalnej szkoły w formie krótkiego spektaklu odtwarzają znaczące wydarzenie, stanowiące mit założycielski miasteczka. Amma honorowo odgrywa główną rolę i wciela się w postać własnej prapraprababki, która podczas wojny secesyjnej ofiarowała siebie żołnierzom Unii na zbiorowy gwałt, by w ten sposób uratować ukrywających się w jej domu konfederatów. Starannie rekonstruowany moment dziejów oddający cześć lokalnej heroinie, mimo że dla mieszkańców

Wind Gap jest chlubą godną fetowania, adekwatnie ilustruje działanie traumy, którą Agata Bielik-Robson za Freudem i Nietzschem określa „patologią pamięci”, polegającą na podtrzymywaniu przeszłości jako wiecznie terażniejszej (Bielik-Robson 2016: 69). Ten tak zwany zły rodzaj pamiętania blokuje wszelkie otwarcie na przyszłość, ponieważ według Nietzschego jest on „pasożytem pamięci”, który zagnieżdża się w ludzkim umyśle, wysysając zeń soki witalne, niesie zatem ze sobą „śmiercionośną siłę”. Podobnie jest zresztą u Freuda, dla którego przeszłość niemogąca stać się przeszłością i nieustannie powracająca w swojej widmowej aktualności staje się głównym narzędziem Tanatosa, który to metodycznie zabija żywą psychę, odbierając jej podstawową witalną umiejętność bycia-w-czasie, uczestnictwa w jego ciągłej przemianie, a zatem dopowiadając – otwarcie na inność i różnicę. Zła pamięć zdaniem psychoanalityka opiera się na przymusie powtórzeń, czyli na nieświadomym powtarzaniu nieprzyjemnych zwykle sytuacji z przeszłości w swoim bieżącym życiu. Wyjście z błędnego koła powtórzeń gwarantuje jedynie dobra pamięć, będąca zarówno dla Freuda, jak i dla Nietzschego paradoksalnie częściowo zapomnieniem, a przynajmniej zdystansowaniem się do tego, co było, jako właśnie przeszłości – czyli czegoś, co już nie istnieje (Bielik-Robson 2016: 69).



Fot. 1. Gotycki pejzaż „udomowionego” zamczyska Adory w miniseriale *Ostre przedmioty* (2018)

Schemat tak rozumianej wiecznie terażniejszej przeszłości możemy zaobserwować w filmie *Witaj w klubie*, czyli historii homofobicznego kowboja i – co równie symboliczne – elektryka z teksańskiego Dallas Rona Woodroofa, który korzysta z usług prostytutkiujących się kobiet, kiedy akurat nie zażywa dożylnie narkotyków lub nie bierze aktywnego udziału w rodeo. Mężczyzna w kowbojskim kapeluszu, skórzanych kowbojkach, jeansach i koszuli, żyjąc z traumą związaną z lękiem przed innym / obcym, która charakteryzowała pierwszych osadników w Ameryce, powtarza schemat własnych przodków. Rolę „innych” i piętnowanych przez białą ludność Indian w filmie Vallée przejmują jednak osoby homoseksualne. Śmiercionośna siła

dosięga bohatera dosłownie, ponieważ dowiaduje się on, że jest chory na AIDS – chorobę, która w realiach obyczajowości roku 1985 (w którym rozgrywa się akcja filmu) w powszechnej opinii jest jednak chorobą homoseksualistów. W konsekwencji Woodroof zostaje utożsamiony przez swoich kolegów z osobą odmienną, nieheteronormatywną, w wyniku czego traci ich sympatię i staje się przedmiotem kpiny oraz wyzwisk. Jednak to właśnie ten Inny wydaje się najistotniejszy w lokalnych światach Vallée, to on dostrzega pęknięcia i nieprawidłowości starannie budowanego na wzór idylli mikroświata, tworzy opozycję pomiędzy ustanowionym z góry *status quo* a sobą, elementem niepasującym, obcym, przez co dekonstruuje hermetyczne pojęcie lokalności. Analogiczną sytuację Vallée przedstawia we wcześniejszym, zrealizowanym jeszcze w Kanadzie filmie *C.R.A.Z.Y.* Cenzurą dla narodzonego w wigilijny wieczór, przez co utożsamianego z Jezusem, odkrywającego własną tożsamość płciową Zaca jest tutaj jego ojciec, który śpiewa żołnierskie pieśni, a na komentarz kolegów, że „spłodził” pięciu synów, odpowiada, że ma nadmiar męskich hormonów. Kiedy jednak kilkuletni Zac życzy sobie na urodziny wózek dla lalek zamiast gry w hokeja i przebiera się w ubrania własnej matki, ojciec w wulgarny sposób poniża swojego syna. W efekcie pragnący ojcowskiej dumy i akceptacji Zac wypiera własną tożsamość i doświadcza traumy.

Rona Woodroofa i Zaca łączy również podobna konstrukcja lokalności – wyrażnie ograniczonej czy klaustrofobicznej. Świat bohatera *Witaj w klubie* początkowo ogranicza się wyłącznie do małego teksańskiego Dallas. Mamy tutaj niczym wyjęty z westernu saloon, w którym kobiety prostytutują się, a podobni do Woodroofa kowboje przesiadują, zamawiając kolejne piwo. Istotnym elementem przestrzeni miasteczka jest arena służąca podczas lokalnych walk rodeo i całe zaplecze zamkniętych zagród dla byków. Granice jego terytorium dezaktualizują się, gdy mężczyzna trafia do szpitala i poznaje transpłciową kobietę Rayon. Woodroof stopniowo zaprzyjaźnia się z nią i postanawia zawalczyć o dostęp do leku dla chorych na AIDS. Dla Woodroofa jest to oczywiście nie tylko idea, ale i doskonały interes, jednak co znamienne, bohater udaje się po lekarstwo do Meksyku, a następnie do innych krajów, by je rozpropagować. W międzyczasie zakłada własne biuro w jednym z przydrożnych moteli w Dallas, co w symboliczny sposób rozszerza horyzont bohatera na to, co poza granicami własnego miasteczka. Motel podobną funkcję schronienia przed „horrorem domatorstwa” wielokrotnie pełni dla bohaterki późniejszego, wyreżyserowanego przez Jeana-Marca Vallée miniseriale *Ostre przedmioty*. W filmie *C.R.A.Z.Y.* natomiast Zac mieszka na przedmieściach Montrealu, jednak jego świat jest na tyle klaustrofobiczny, że przez większość czasu trwania filmu oglądamy wyłącznie wewnątrz jego ciasnego, rodzinnego domu lub podjazd, na którym ojciec chłopca czyści samochód.

W ujęciu psychoanalityczki Melanie Klein ów przymus powtarzania to symptom tkwienia w pozycji schizoidalno-paranoidalnej, charakterystycznej dla wczesnej fazy niemowlęcej, w której dopiero co kształtująca się psychika pozostaje w stanie pełnej zależności od matki (Bielik-Robson 2016: 72–73). Zależność ta rodzi nieustanną frustrację, bo żadna realna matka nie potrafi zaspokoić wszystkich roszczeń niemowlęcia. Frustracja ta z kolei prowadzi do wybuchów złości i agresji, których obiektem okazuje się „zła pierś”, czyli życiodajne źródło mleka; ponieważ

nie jest ono dostępne cały czas i nie jest też zawsze pełne. Niemowlę, wciąż jeszcze mające śladową pamięć „prenatalnej rozkoszy”, kiedy to było karmione i podtrzymywane w istnieniu bez przerwy, buntuje się przeciw jej brakowi. Przymus powtarzania zawsze nosi cechy „powrotu do łona”, wytwarzając rozkosz opartą na doświadczeniu samowsobnego narcyzmu. Dopiero porzucenie niemowlęcego narcyzmu i uzyskanie podmiotowej perspektywy, które następuje w pozycji depresyjnej, charakteryzuje się akceptacją świata jako miejsca nieusuwalnej ambiwalencji: świata jako osobnej i zewnętrznej rzeczywistości, która rządzi się swoimi regułami (Bielik-Robson 2016: 72–73).

Motyw mleka powraca w tytule jednego z odcinków miniserialeu *Ostre przedmioty*, opowiadającym historię dziennikarki z Saint Louis Camille Preaker, starszej, przyrodniej siostry wspomnianej wcześniej Ammy. Odrącona między innymi brakiem miłości ze strony matki, dorosła już Camille po latach powraca do rodzinnego miasteczka Wind Gap, by na zlecenie redaktora gazety zdobyć materiał na temat niedawnego morderstwa jednej nastolatki i zaginięcia drugiej. Wind Gap okazuje się miejscem, w którym Camille jako nastolatka została zgwałcona przez swoich rówieśników w drewnianej chatce w głębi lasu (notabene w tym samym miejscu Camille powtarza akt seksualny z detektywem prowadzącym śledztwo), a także miejscem traumy spowodowanej śmiercią jej młodszej siostry.

Powrót Camille do Wind Gap symbolicznie przedstawia już obecne na początku każdego z odcinków serialowe intro, otwierające każdy epizod innym utworem muzycznym. W tych początkowych sekwencjach widzimy na ekranie przenikające się zdjęcia: włączanej płyty gramofonowej uruchamiającej nie tylko dźwięk, ale i kolejne zarejestrowane przeważnie w slow motion obrazy, w symboliczny sposób sugerujące podróż bohaterki do swojego rodzinnego miasteczka. Motyw płyty gramofonowej jest znamieny dla interpretowania miniserialeu w kluczu traumy i powraca również w rodzinnym domu Camille, kiedy jej ojczym włącza jedną z płyt w chwili, gdy Adora podtruwa swoją córkę. Zdaniem Freuda płyta gramofonowa, podobnie jak aparat fotograficzny, jest narzędziem utrwalającym przelotne wrażenia i służącym materializacji ludzkiej zdolności wspomnienia czy pamięci (Freud 2009: 185–186). Widać powoli przenikające się ujęcia odbicia Camille z rozwianymi włosami w wewnętrznym lusterku samochodu, gąszczu wysuszonych od południowego upału gałęzi, równie ekspresjonistycznych krzyżujących się sieci linii telegraficznych czy pajęczej sieci, wreszcie obrazy rodzinnej, bo należącej do matki Ammy i Camille chlewni oraz jej detali: zamkniętych zagród dla zwierząt, ogrodzenia z drutu kolczastego, narzędzi służących do zabijania, krwi czy przede wszystkim systemu wentylacji gęstego, cuchnącego powietrza z chlewni.

Elektryczne wiatraki z jednej strony wzmacniają uczucie klimatu upalnego Południa Stanów i halucynacyjnego charakteru miasteczka, z drugiej natomiast – poprzez nieustanny i rytmiczny cykliczny ruch wiatraków – podkreślają niezmiennie trwanie tego miejsca. Ich ruch zmontowany z wykorzystaniem przenikania kojarzy się z upływem czasu, ale zapętłonego, cyklicznego, który nie stanowi pewnego linearnego rozwoju, lecz za każdym razem powraca do początku, co zresztą koresponduje z innym ujęciem kołyszącej się nad ziemią na huśtawce przyrodniej siostry bohaterki, Ammy. Ponadto chlewnia jest istotnym elementem ikonosfery Wind

Gap – jak mówi miejscowy komendant policji, ludzie z zewnątrz przyczepili mieszkańcom miasteczka łatkę i przezywają ich „świniobójcami”. Szczególne jest również ujęcie starej, zrujnowanej stacji benzynowej, które można by odnieść do spostrzeżenia Ammy, że miasteczko jest totalnie martwe (warto tutaj wspomnieć, że postać Ammy ubranej w błękitną sukienkę, z upiętymi różową kokardą włosami, przypomina lalkę, co wzmacnia element niesamowitości).

Wszystko to zarówno zmysłowo, jak i symbolicznie określa miejsce, do którego powraca bohaterka – wyraźnie odgródzone od reszty świata, zatrzymane we własnym trwaniu i istniejące niejako w bezczasie, ponieważ zjawy z przeszłości przechadzają się tutaj tymi samymi ulicami co mieszkańcy miasteczka. Jazda dorosłej Camille samochodem w początkowej sekwencji pierwszego odcinka płynnie zmienia się w jazdę nastolatki na wrotkach, zaś przestrzeń rodzinnego domu, za sprawą wybudzenia Camille ze snu, staje się mieszkaniem bohaterki w Saint Louis. Początkowo te dwie przestrzenie widz może rozróżnić tylko dzięki plakatom wyborczym Billa Clintona i Baracka Obamy. Kontekst społeczno-polityczny jest tutaj niezwykle istotny. Vallée w *Ostrych przedmiotach* wykorzystuje bowiem chwyt dramaturgiczne thrillera, których wybór zdaniem Rafała Syski nierzadko podyktowany jest właśnie kontekstem kulturowym, politycznym czy społecznym (Syska 2001: 80). Jak pisze Syska, „trudny do sprecyzowania lęk, świadomość nieodzowności ciosu, nieumiejętność zapanowania nad złem w łatwy sposób werbalizują społeczne nastroje i nieuświadomione namiętności, konkretyzując skrywane popędy i metaforyzując zagrożenia” (Syska 2001: 80). Traumą bohaterki, silnie związanej z miejscem akcji, możemy odnieść do szerszego uniwersum traumy zbiorowej – społecznej czy kulturowej, będącej następstwem i konsekwencją wydarzeń identyfikowanych z tym konkretnym miejscem, a więc i z przypisywanymi mu znaczeniami i wartościami. Zaś jako że thriller – za Syską – „pasożytuje na utartych konwencjach gatunkowych, zdomowionych w filmowej tradycji schematach narracyjnych, daje on możliwość stworzenia kontrkulturowych wizji, odsłaniających pod fasadą piękna zło i zepsucie” (Syska 2001: 80).

Nie bez powodu zatem Jean-Marc Vallée zarówno w *Ostrych przedmiotach*, jak i w *Wielkich kłamstewkach* sięga po wczesne filmy grozy, a nawet po dziewiętnastowieczną tradycję literacką – konkretnie powieść gotycką. Dom rodzinny Camille wzorowany jest na stylu kolonialnym, rejestrowany zaś z punktu widzenia nastoletnich bohaterek przypomina potężne zamczysko. Jego właścicielką jest matka Camille – cierpiąca na zespół Münchhausena Adora, która z większym lub mniejszym skutkiem podtruwa własne córki, by wzbudzić w nich nieustanną potrzebę matczynej opieki. To w ten sposób zmarła młodsza siostra Camille. Pejzaż domu i ogrodu wydaje się niesamowity. Zachwycająco piękna fasada i zadbane ogród skrywają bowiem okrutną historię kolonializmu i niewolnictwa. Intrygująca jest przede wszystkim posadzka z kości słoniowej w sypialni matki Camille, którą czarnoskóra kobieta pełniąca obowiązki pomocy domowej starannie i regularnie czyści. Według Adory posadzka miałaby być niezniszczalna, jednak jak mówi bohaterka: „świat szybko ulega destrukcji – porządne rzeczy i ludzie znikają bez śladu”.

W kolonialnym zamczysku znajduje się również model domu w skali mikro – to dom dla lalek należący do Ammy, która jak dowiadujemy się w ostatniej scenie

miniseriale, dokonała zabójstwa swojej koleżanki, wyrwała jej zęby obcęgami i wyłożyła nimi podłogę w zabawkowym domku – dokładnie tam gdzie w rzeczywistym domu znajduje się posadzka z kości słoniowej. Postawiony zatem na martwych – ludzkich czy zwierzęcych – kościach dom przywołuje na myśl motyw rozsypującego się, nawiedzonego domu, charakterystycznego dla tak zwanego gotyku architektonicznego. Tak bowiem jak Dom w *Zagładzie domu Usherów* niszczy, oddając przy tym kondycję jego gospodarzy, tak dom Crelinów również zagrożony jest destrukcją – o czym wspomina sama Adora. Owa destrukcja dotyczy także domowników. To za drzwiami tego domu matka Camille otruła na śmierć swoją młodszą córkę, a przed laty została zgwałcona praprababka Adory. Z tego samego powodu Adora każdego roku organizuje przed swoim domem Dzień Calhouna.

Zastępujące zamczyska domy stanowią charakterystyczny symptom przeniesienia gotyckich opowieści za ocean, do Stanów Zjednoczonych. Jak pisze Aldona Witkowska w artykule na temat amerykańskiego gotyku, wykorzystanie motywu domu ma także dodatkowe uzasadnienie – jako element pejzażu amerykańskiego gotyku prezentuje horror domatorstwa. Czołowi „czarni romantycy”, tacy jak Charles Brockden Brown, Edgar Allan Poe i Nathaniel Hawthorne, w swojej twórczości odnosząc się do narodowej, wyidealizowanej wizji życia rodzinnego, pokazywali destrukcyjną moc rodziny i przekonywali, że rodzinne szczęście jest jedynie iluzją, a skrywane rodzinne przewinienia i sekrety zawsze ujrzą światło dzienne. Jak zauważa autorka: „charakterystyczny dla amerykańskiego gotyku nacisk na kwestie rodziny bądź pseudorodziny ma z kolei swoje korzenie w purytańskiej przeszłości. Koloniści mieszkali wówczas w klaustrofobicznych osadach, a »nowy świat« dzielili z czającymi się w leśnych ostępach i górskich kryjówkach »sługami diabła«. Towarzyszące im silne uczucie strachu i niepewności kumulowało się w ich sadybach, co odcisnęło piętno na purytańskim doświadczeniu. W amerykańskim gotyku także rodzinna bliskość jest przytłaczająca, dom wcale nie jest bezpieczną przystanią. Wręcz przeciwnie. Dom rodzinny staje się źródłem dysfunkcyjności” (Witkowska 2013: 155). Centrum wszelkiej grozy i makabry uczyniono natomiast obciążone winą niewolnictwa amerykańskie Południe. „Kojarzone z gotycką atmosferą grozy i uczuciem fatum, stało się magazynem tego wszystkiego, czego naród amerykański chciał się pozbyć” (Witkowska 2013: 156).

Zamczysko Adory, jak również uczucie uwięzienia w kole powtórzeń wprost ilustruje Vallée w filmie historycznym *Młoda Wiktoria*, której głosy słyszymy z offu już w pierwszej sekwencji: „Niektóre dzieci rodzą się w lepszych rodzinach. Tak było w moim przypadku. Każda dziewczynka marzy, by zostać księżniczką. Ale niektóre pałace są inne, niż myślicie. Nawet pałac może stać się więzieniem”. Słowa bohaterki ilustrują pejzaż pałacu Kensington w Londynie, perfekcyjne i zachwycające ogrody z równie przystrzyżoną trawą i kontrastujące z nimi czarne, solidne kraty zamkniętego i pilnowanego przez strażników ogrodzenia. Młoda Wiktoria jako jedyna następczyni tronu i przyszła królowa Zjednoczonego Królestwa Wielkiej Brytanii jest otoczona szczególną opieką, jednak pałac od początku nie jest dla niej azylem. Po śmierci ojca Wiktorii jej matka wraz ze swoim partnerem namawiają przyszłą królową do zrzeczenia się tronu i przekazania władzy matce, księżnej Kentu. Bohaterka stawia jednak opór opiekunom i postanawia zatrzymać władzę,

w którym to wyborze wspiera ją przysłyły mąż Albert. Kiedy po ślubie księżę pragnie pomóc swojej małżonce w wypełnianiu codziennych obowiązków, zwraca uwagę na okna, które jego zdaniem są tak brudne, że nic przez nie nie widać. Na propozycję wprowadzenia porządku w „obskurnym i zimnym domu” Albert słyszy jednak, że sprawy tak się tu mają od wielu lat.

Okazałe domostwa, imponujące niczym wiktoriańskie pałace, możemy również zaobserwować w *Wielkich kłamstewkach*. Wyobrażenie gotyckiego krajobrazu (od osiemnastowiecznej prozy angielskiej) jako dzikiego, niedostępnego, zazwyczaj górskiego, nad którym dominuje „czarny zamek”, odbijający się w tafli jeziora lub fosy, ze swą ponurą historią, tajemnicami, lochami i ukrytymi przejściami, to nic innego jak Monterey – małe, osadzone na wysokim oceanicznym klifie miasteczko w stanie Kalifornia, w którym domy zamożnych i pełnych tajemnic bohaterek usytuowane są tuż nad oceanem. To tutaj przyjeżdża Jane ze swoim synem, zaś prześladowające kobietę obrazy z przeszłości uświadamiają widzowi, że w tym samym mieście bohaterka została brutalnie zgwałcona i zaszła w ciążę. Po latach powraca, by stawić czoła własnej traumie. Ukrytym pragnieniem Jane jest ponowna konfrontacja z mężczyzną, który przed laty ją skrzywdził, i odebranie mu życia. Co znamienne, winowajca okazuje się mężem Celeste (nowej przyjaciółki Jane), z którym ma ona dwóch kilkuletnich synów, zaś jeden z chłopców znęca się nad koleżanką z klasy.

Nie przez przypadek jednak kiedy bohaterka wraca myślami do tego traumatycznego wydarzenia, na ekranie ukazuje się wspomnienie Jane biegnącej plażą wzdłuż brzegu oceanu w sukience. Kamera koncentruje się wówczas na zarejestrowaniu śladów stóp, jakie bohaterka zostawia na mokrym piachu. Ta symbolika śladu przeszłości, perspektywa śledzenia postaci wielokrotnie wykorzystywana w obrazach Vallée (fabuła serialu opiera się na narracji mieszkańców miasteczka, którzy są niczym chór w tragedii antycznej), przywołuje działanie traumy i znaczenia ludzkiej pamięci – nawet gdy fala na chwilę przykryje wgłębienia w piachu, te ponownie się odsłaniają. Co charakterystyczne, Jane regularnie uprawia jogging, zatem powtarza czynność biegu. Traumatyczne dla Jane miejsce nie bez powodu znajduje się na brzegu oceanu, o którym Madelaine opowiada swojej córce, że jest ogromny i potężny, pełen życia i tajemnic. Nie wiadomo zaś, co kryje się pod jego powierzchnią – „może potwory, marzenia, zatopione skarby”. Według Noëla Carrolla „potwory istotnie pochodzą z miejsc niedostępnych lub nieznanymi człowiekowi, takich jak zaginione kontynenty, przestrzeń kosmiczna, podziemia czy obszary podwodne, albo też z miejsc porzuconych, zapomnianych, sytuujących się poza marginesem zwykłego życia społecznego, takich jak cmentarzyska [...], kanały ściekowe czy stare domostwa” (Carroll 2004: 65).

Zamknięte i odizolowane od reszty świata miejsca, o których opowiada Jean-Marc Vallée, są sceną dla bliskich relacji domowych – rodzinnych lub lokalnych – społecznych. Przedstawione w kluczu przywołanych w niniejszym artykule psychoanalitycznych koncepcji Melanie Klein, przypominają relację niemowlęcia z matką, a zatem sprawiają wrażenie azylu i schronienia. Potrzeba bezpieczeństwa jest na tyle fundamentalna, że staje się bezmyślnie powtarzana, dla utrzymania pewnego *status quo*, przez co okazuje się obsesyjna, toksyczna, narcystyczna, hermetyczna i przeobraża się w znany z amerykańskiego gotyku „horror domatorstwa”.

W wyniku tego zapętlenia przeszłość staje się wiecznie terażniejsza, dlatego adekwatna w tym kontekście wydaje się teoria „złej pamięci”, a więc wywoływania traumy obecna zarówno u Freuda, jak i u Nietzschego. Prowincjonalne Dallas z *Witaj w klubie*, Wind Gap z *Ostrych przedmiotów*, przedmieścia Montrealu w *C.R.A.Z.Y.*, odizolowane Monterey z *Wielkich kłamstewek* czy nawet angielski kompleks parkowo-pałacowy w *Młodej Wiktorii* na mapie reżysera to przede wszystkim miejsca nacechowane gwałtem i śmiercią, homofobią czy niewolnictwem. To miejsca, w których czas ulega zapętlению, a krzywda ludzka wydarza się cyklicznie, przybierając postać traumy.



Fot. 1. Świat widziany z perspektywy bohatera filmu *Witaj w klubie* (2013)

Każda z wymienionych tutaj lokalizacji jest zamkniętą całością, która posiada własną topografię miejsc mniejszych, symbolicznych, pełniących funkcję tytułowych *sharp objects* (ang. ostre przedmioty). Arena do walk rodeo, saloon, zagrody dla zwierząt, chlewnia, domek dla lalek, domek w głębi lasu – to narzędzia do zadawania krzywdy i symbole hermetycznej lokalności, w której brak miejsca dla Innych, rozumianych tutaj jako obcy. W efekcie dom, stanowiący centrum oraz integralną część lokalnego świata, ostatecznie jawi się jako więzienie. Dlatego bohaterowie utożsamiający się z figurą Innego często wybierają motel jako miejsce transgraniczne, aksjologicznie negatywne z perspektywy mieszkańców miasteczka, bo dedykowane osobom z zewnątrz, miejsce otwierające na przestrzeń poza miasteczkiem, pozwalające na zdystansowanie się do tego, co wewnątrz. Motel w filmach i serialach Vallée stanowi także przystanek na drodze ucieczki z lokalnego świata, ucieczki będącej metaforą przepracowania owej traumy, jakiej dokonała bohaterka innego filmu Vallée, stanowiącego kontrpunkt prowincjonalnych narracji, czyli *Dzikiej drogi*.

Powstała w ten sposób w twórczości kanadyjskiego reżysera wizja lokalności jest próbą kontestacji lokalności tradycyjnej, rozumianej pejoratywnie jako

hermetyczna, ograniczona i odizolowana od świata. Kontestacja ta odbywa się już na poziomie wykorzystanych konwencji gatunkowych. Znaczące są tutaj z jednej strony nawiązania do westernu (którego konwencja zostaje podważona) i thrillera (który sam w sobie stanowi kontestację), z drugiej strony są to filmy biograficzne, opowiadające o bohaterach kontrkultury. Nie jest to jednak kontestacja sama w sobie, lecz w imię tolerancji. Nie jest to także kontestacja z nienawiści do lokalności, a wręcz przeciwnie – to apel upominający się o ciepło domowego ogniska, w którym jednak znajdzie się miejsce dla każdego i każdy Inny będzie nie obcym, a swoim.

Bibliografia

- Bielik-Robson Agata. 2016. „Pamięć, czyli farmakon”. *Teksty Drugie* nr 6. 68–78.
- Carroll Noël. 2004. *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*. Mirosław Przyłipiak (przeł.). Gdańsk.
- Freud Sigmund. 2009. *Dzieła*. T. 4. *Pisma społeczne*. Aleksander Ochocki, Marcin Poręba, Robert Reszke (przeł.). Warszawa.
- Syska Rafał. 2001. *Thriller jako gatunek*. W: *Wokół kina gatunków*. Krzysztof Loska (red.). Kraków. 79–114.
- Witkowska Aldona. 2013. „American Gothic, czyli horror amerykańskiego domostwa: analiza »udomowionej«, amerykańskiej wersji gotyku na przykładzie seriali »American Gothic« i »American Horror Story«”. *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna* nr 9. 154–162.

Filmografia

- C.R.A.Z.Y. 2005. Jean-Marc Vallée (reż.).
- Dzika droga. 2014. Jean-Marc Vallée (reż.).
- Młoda Wiktoria. 2009. Jean-Marc Vallée (reż.).
- Ostre przedmioty. 2018. Jean-Marc Vallée (reż.).
- Wielkie kłamstewka. 2017. Jean-Marc Vallée (reż.).
- Witaj w klubie. 2013. Jean-Marc Vallée (reż.).

Streszczenie

Miasteczko Wind Gap na Południu Stanów Zjednoczonych, teksańskie Dallas, kalifornijskie Monterey czy przedmieścia Montrealu to w filmach i serialach Jeana-Marca Vallée lokalizacje geograficznie konkretne i obarczone autentycznymi wydarzeniami, jak również miejsca i pejzaże symboliczne, narosłe amerykańską mitologią czy europejską tradycją. Każde z nich związane jest z traumą doświadczaną przez bohaterów i tworzą spójną wizję lokalności, która zostaje poddana analizie w kluczu pojęcia traumy przywoływanej za Freudem i Nietzschem, psychoanalitycznych koncepcji Melanie Klein oraz licznych odniesień kulturowych, poprzez które można ją czytać.

Life on the edge. Places and landscapes of trauma in provincial films and series directed by Jean-Marc Vallée

Abstract

The town of Wind Gap in the “Deep South” of the United States, Dallas in Texas, Monterey in California and the suburbs of Montreal in films and series by Jean-Marc Vallée are real and geographical locations related to historical, authentic events. They are also symbolic places and landscapes, built up by American mythology or European tradition. Each of them is associated with the trauma experienced by the characters and create a coherent vision of locality, which is analysed in the key concept of trauma, cited by Freud and Nietzsche, Melanie Klein’s psychoanalytic concepts, as well as numerous cultural references through which it can be read.

Słowa kluczowe: Jean-Marc Vallée, lokalność, topografie, trauma

Key words: Jean-Marc Vallée, locality, topography, trauma

Natalia Grabka – mgr, doktorantka w zakresie kulturoznawstwa na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Redaktorka działu „Film” dwutygodnika kulturalnego „ArtPapier”. Interesuje się związkami miejsc, pejzaży i przestrzeni z kondycją współczesnego człowieka w filmach oraz serialach. Autorka artykułu *Przejście graniczne między Wschodem a Zachodem. Fascynacja japońską kulturą w filmach Doris Dörrie* w czasopiśmie „Anthropos?” 2018, nr 27, i rozdziału *Nad Rzeką Traw. Antywesternowość filmów Kelly Reichardt* w monografii *Filmowe pejzaże Ameryki* pod redakcją Barbary Kity i Magdaleny Kempnej-Pieniążek.